绘画的历史性:以梅洛-庞蒂中期思想为核心

宁晓萌

(北京大学 哲学系,北京 100871)

摘　要: 现代艺术概念在其诞生及获得普遍接受的过程中内嵌着一种矛盾性,这种矛盾性构成了长久以来人们在解释艺术本质问题时所面临的困境。梅洛-庞蒂聚焦于绘画自身特质的考察,为克服这种困境的束缚提供了一种可能的研究进路。他诉诸画家的工作来解释对绘画的统一性认识,而画家的工作集中表现为其所添加的风格。通过将风格揭示为一种奠基与建立,并说明在风格中建立的是一种系统观看的维度,一种等价体系,梅洛-庞蒂揭示出风格概念的历史性意涵。同时风格并非画家个人所能建立,而是在个人-公众的共同建立中实现,所以关于风格的研究必须进入对个人-他人及公众关系的反省中,而绘画的历史性构造也恰恰体现在这种朝向他人与公众的建制中。

关键词: 艺术概念;绘画;风格;建制

中图分类号:J 209　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2018)06-0072-10

一、导论:现代艺术概念的困境

在《艺术的故事》开篇,贡布里希(Ernst Gombrich)开门见山地表达了他对大写的艺术(Art)这个概念的看法:"实际上没有艺术这种东西,只有艺术家而已。"①他借此想要大家注意到的是一个值得反省的现象,即所谓的艺术在不同时期不同地域有着截然不同的表现,只有带着对"根本没有大写的艺术其物"②这种认识,才能把"艺术"接纳为一种习惯性的说法,用以指称上述那些截然不同的表现。贡布里希的这种舍"艺术"(Art)而取"艺术家"的观点,在其前辈哲学家海德格尔(Martin Heidegger)的反思中则早已呈现为一种奇特的悖论关系。在海德格尔看来,一般而言,人们会认为作品来自于艺术家的创作,而至于如何形成对艺术家的认识,则又需要返回来借助他曾经创作过的作品来说明。在此意义上,他提出了那个著名的论断:"艺术家是作品的本源。作品是艺术家的本源。彼此不可或缺。但任何一方都不能全部包含了另一方。无论就它们本身还是就两者的关系来说,艺术家与作品向来都是通过一个第三者而存在的:这个第三者乃是第一位的,它使艺术家和艺术作品获得各自的名称。这个第三者就是艺术。"③而当我们想要了解什么是艺术,很快就会再次陷入这样的循环解释之中——"什么是艺术?这应当从作品那里获得答案。什么是作品?我们只能从艺术的本质那里经验到。"④。于是,海德格尔似乎为他所提出的诉诸于"艺术"来揭示"艺术作品"本源的进路设置了某种悬疑,将希望寄予了一个长久以来颇受非议的艺术概念,并试图去揭示艺术的本质。

然而事实上,海德格尔本人并非对此浑然不

收稿日期:2018-10-20

作者简介:宁晓萌,女,贵州毕节人,北京大学哲学系副教授,北京大学美学与美育研究中心研究员。

基金项目:国家社会科学基金项目"梅洛-庞蒂中期哲学研究"(项目编号:14BZX112)。

① 贡布里希:《艺术的故事》,范景中译,杨成凯校,南宁:广西美术出版社 2008 年版,第 15 页。

② 贡布里希:《艺术的故事》,第 15 页。

③ 海德格尔:《艺术作品的本源》,载《依于本源而居》,孙周兴编译,杭州:中国美术学院出版社 2010 年版,第 13 页。

④ 海德格尔:《艺术作品的本源》,第 14 页。

觉。在谈及艺术(Art)概念时,他精炼而准确地指出:“艺术,它只不过是一个词语而已,再也没有任何现实事物与之对应。它可以被看作一个集合观念,我们把仅从艺术而来才是现实的东西,即作品和艺术家,置于这个集合观念之中。”①海德格尔对于艺术作为“集合观念”的理解,其实与贡布里希所谓“根本没有大写的艺术其物”的表述指向同一个事实,即现代“艺术”概念的空洞性,只不过两位学者都并没有对这个大写的现代艺术概念的出现进行历史性的梳理,也因而没有更细致地说明这一概念何以是“集合观念”,何以根本没有其物,故而没能引起人们对于现代艺术概念本身所引发的困境的意识。

对现代艺术概念进行历史考察的工作出现在克里斯特勒(Paul Oskar Kristeller)的长文《艺术的现代体系》②中。在这篇文章中,克里斯特勒指出“古希腊文中表示艺术的词‘τέχνη’和拉丁文的对应词‘ars’并不明确地表示近现代意义上的‘美的艺术’”③,在他看来大写的艺术概念很可能起源于 18 世纪。从这个概念的历史看,现代的艺术概念其实并不是一个从一开始就非常明确、稳定且为人普遍接受的概念。艺术或美的艺术概念最初从更广泛的意义上指向包括绘画、雕塑、建筑、音乐和诗歌这五大门类艺术,但是在使用中,人们也往往从自己的立场和兴趣出发对这一概念的领域加以调整或添减,亦即不仅上述的五门艺术,有些学者或许还会将园艺、版画、装饰艺术、舞蹈、戏剧和歌剧也纳入艺术领域的范围。然而不管被纳入这一概念领域的具体艺术门类是什么,这一概念最初是以一种体系的形态出现在人们的视野中,亦即无论构成这一体系的门类艺术具体是什么,“艺术”这一概念总是以众数的形式、以成组的形式而有意义。现代艺术概念正是在我们如今称为美术(Fine Arts)的各种艺术逐渐区分和脱离于其他技艺(工艺)而获得独立的地位和意义的历史进程中逐渐形成的。促成这一概念的因素也有很多,譬如各门技艺的专门化进展、学者们对各门艺术进行相互比较的讨论、这一时期学院和博物馆等机构的建立与发展、各种关于艺术的理论性研究和讨论以及现代科学体系发展对其他各个领域所带来的范式和观念上的影响④。在这众多因素中,巴托院长(the Abbe Batteux)的著作《同一原则下的美的艺术》(*Les Beaux arts rèduits à un même principe*)为这一概念的确立迈出了决定性一步。他率先提出了美术(Beaux arts)的概念,且不仅“对艺术作了明确的划分,将以愉悦为目的的美的艺术与机械艺术分开,并列举美的艺术为:音乐、诗歌、绘画、雕塑、舞蹈”,还在论文的中心部分说明“‘摹仿美的自然’是所有艺术的共同原则”⑤。尽管他诉诸“摹仿”为所有艺术共同的原则这一做法不断为人所诟病,但要为艺术寻找一个统一原则的追求却也在这种质疑声中从一开始便不知不觉地与现代艺术概念绑定在一起。正如克里斯特勒所看到的,“18 世纪后期的德国批评家以及近代批评史家们,批评巴托的摹仿理论时常常没有认识到,他们以为理所当然的艺术体系恰恰是由巴托建构的,他们对于这一个体系所能做的只是尝试找到不同的原则而已。”⑥这为我们揭示出现代艺术概念尴尬的处境。尽管这些最初的现代艺术概念的界定及其相应的理论(譬如巴托的)并没有为后人真正广泛接纳,但是美的艺术的体系以及对艺术内在统一原则的追寻却一直保留在艺术理论和艺术史的研究之中。基于这种了解,我们也可以看到,从现代艺术概念肇始之初,一种矛盾性即已嵌入其中:一方面,艺术概

① 海德格尔:《艺术作品的本源》,第 13 页。

② P. O. Kristeller: “The Modern System of Arts”, in the Journal of the History of Ideas, Vol. XII (1951), No.4, 496 –527, and Vol. XIII(1952) No.1, 17 –46. 中译《艺术的近代体系》,载《文艺复兴时期的思想与艺术》,保罗·奥斯卡·克里斯特勒著,邵宏译,北京:东方出版社 2008 年版,第 166—224 页。

③ 克里斯特勒:《艺术的近代体系》,第 168 页。

④ 克里斯特勒在文中对这段历史作了较为详细的回顾与分析,在此不一一赘述。

⑤ 克里斯特勒:《艺术的近代体系》,第 200 页。

⑥ 克里斯特勒:《艺术的近代体系》,第 200 页。

念从其历史形成看来自于一种外部的规定性,正如海德格尔或贡布里希所指出的,艺术这个词并没有一个现实之物与之相对应,它只是一个“集合观念”、一个名称,人们用这个词来指称由五大门类艺术构成的美的艺术的体系,同时,为了使这一体系能够脱离其他工艺而彰显出其统一性和独立性,人们从外部为之寻求一个共同的原则;另一方面,当这一概念为人们广泛接受,人们想当然地认为一个统一原则是原本就内在地包涵于现代艺术概念之中的,并反过来向艺术自身探索其内在原则,探究艺术的本质。从某种意义上说,尽管海德格尔已经意识到“从现有作品中收集特性和从基本原理中进行推演,在此同样都是不可能的”①,并致力于一种他独有的对艺术概念的阐释,但只要诉诸一个一般的艺术观念,他便仍然在为一个并无现实对应物、从外部的集合与特征归纳而来的集合观念寻求一种本质解释。

在此意义上,梅洛-庞蒂关于绘画的研究似乎为我们提供了一种更具可行性的研究进路。他很少诉诸一个一般的艺术概念来讨论问题。对他而言,绘画有它自身的传统,绘画是一种同话语同样古老的人的表达方式。他的工作正是在于揭示那些使绘画成其为绘画的要素,揭示绘画如何以自己的方式表达并且延续着这种表达。故而我们似乎可以从梅洛-庞蒂对于“什么是绘画”(而不是“什么是艺术”)的追问中,获得一种可能的绘画史研究进路。尽管他所考察的绘画也在很大程度上意味着一种一般概念,但至少,这一概念有其实在对应的表达活动,并且他追问这种一般性,引领我们去考察这种作为一般概念的绘画是如何形成的。

二、绘画中的统一性

在写作于20世纪50年代的长文《间接的言语与沉默的声音》中,梅洛-庞蒂曾经发出这样的疑问:“为什么会有一种绘画或一个绘画的世界?”②或许人们很少会产生这样的疑问。在生活中,人们总是毫不犹豫地把各种画框中的作品、墙壁上的广告招贴、各种器物上镌刻、印制或编织的图像统统称作绘画,以至于此刻当我们想要反省缘何我们可以使用这同一个词(绘画)来指称所有这些原本属于不同时空、不同文化、有着不同功能和意义的东西时,甚至无法以更多可对应的词汇来加以区别。唯有当诉诸一种历史考察,我们才会意识到,那些原本绘制在教堂墙壁上的宗教画、挂在宫室中的国王肖像、家族成员的画像与后来的风景画、静物画作品本应属于不同的序列。从某种程度上说,梅洛-庞蒂同意艺术史研究中以博物馆塑造绘画的这种统一性的认识。在博物馆出现之前的漫长岁月中,那些后来被人们称作雕塑或绘画作品的东西还四散各地,自在地暴露在它们被创作者所安置的地方,它们彼此之间原本毫无牵连。如马尔罗在《无墙的博物馆》开篇所言,“罗马式的十字架不会被同时代人认为是一件雕塑作品,契马布埃的《圣母》也不会被同时代人看作一幅画,甚至菲迪亚斯的《雅典娜》最初也不是一尊雕像。”③恰恰是随着美术学院的兴起和博物馆的建立,一种将“艺术作品”收集在一起并以某种刻意的安排摆置在一起的诉求才浮现出来。可以说,将各种不同的图画视为“绘画”的尝试,最初以一种非常实在的、物质的方式实现在博物馆的构建中,而并不是单纯发生在理论家观念的建设中。博物馆促成了人们对绘画认识奇特的转变。博物馆对于促成一种关于绘画的统一的认识起着不容忽视的重要作用。正是在博物馆中,各种不同来源、质地、功用的东西被“制造”为“作品”,得以同样地以“作品”的形式,在同一时空中向我们展示,甚至在我们面前呈现为相互间来源有序的、或是敌对竞争的联系。在博物馆中,人们可以非常方便地观察被放置在面前的展品,可以直接去注视博物馆想要人们看到的“绘画作品”,甚至可以通过一日的游览建立起对绘画史直观的

① 海德格尔:《艺术作品的本源》,第14页。

② Maurice Merleau-Ponty: Signes, Paris: Gallimard, 1960, p. 109. 中译参考《符号》,姜志辉译,北京:商务印书馆2005年版,第82页,译文根据法文原文有修订。

③ 马尔罗:《无墙的博物馆》,李瑞华、袁楠译,孙宜学校,桂林:广西师范大学出版社2001年版,第1页。

和系统的认识——“我们在漫步过程中,就可以欣赏到一部绘画史”,这恰恰是维旺－德农(卢浮宫馆长)在陪同拿破仑参观大画廊时最引以自豪的成就①。从这个意义上,梅洛－庞蒂完全认同“我们对绘画之为绘画的意识建立在博物馆的基础上”,“博物馆通过把各种努力制造为‘作品’而使得一种绘画的历史得以成为可能。”②

然而,从另一个角度看,梅洛－庞蒂并不认为应当把绘画的统一性单纯归因于博物馆。倘若只有一种完全来自于外部的规定性,我们显然无法了解究竟什么是绘画。我们总是也只能是首先从画家的工作中形成对绘画的了解,除此之外,并没有任何先于绘画或完全不取决于绘画活动而设定的对于绘画是什么的界定。基于这种考虑,梅洛－庞蒂在承认博物馆对绘画史意识塑造的历史和事实基础上,同时也维持了一种对这种历史的发生性视角的关注。对他而言,“为了让真正的历史从只关注事件不考虑将来的经验历史中显露出来,回顾(rétrospection)或许是至为重要不可或缺的,——但是回顾首先是从画家的整体意愿中被看到的。”③假如没有画家作画,我们无从谈论绘画(的历史)。通过博物馆,通过一种纯粹诉诸于回顾的视角,也许可以制造一种关于绘画史的理解,但这个意义上的绘画史却是看不到未来的——它只关注于曾经有过的东西,也因而囿于这些曾经拥有的东西的局限中,止步于此,以此为结局,而不能通向那些将来的境况。在此意义上,梅洛－庞蒂把博物馆视作“死的历史性”(historicité de la mort)④,将在博物馆参观的体验形容为“公墓前的沉思”(recueillement de nécropole)⑤。对他而言“绘画的统一性不仅仅在博物馆中,而且也在向所有画家提出的那个唯一的任务中,它使所有的画家有朝一日将在博物馆里相互媲美,使他们的光芒在夜空中互映生辉。”⑥正是在画家孜孜不倦的、不管是成功的还是失败的、完成的还是未完成的各种表达的努力中,绘画才向我们预示着那些即将完成的作品。工作中的画家引领着我们向着将来敞开,这种将来不是由已经存在的东西所预先决定或推衍出来,反而是如同“大雾中迈出的步子,并不知道它将迈向何方。”⑦在此意义上,梅洛－庞蒂在画家的工作中看到了一种“活的历史性”(historicité de la vie),在他看来,“有一种活的历史性,博物馆只能提供对其衰退的形象的展示:当画家通过一记动作把其所继承的传统和他所创立的传统连接起来的时候,这种历史性就栖身在工作中的画家身上,使画家可以不必离开他的位置、他的时代、他受到赞扬或指责的工作就可以一下子与所有那些曾经被画过的东西连接起来,这种历史性将不同的绘画统一在一起,因为它们每一个都是对全部存在的表达,每一个都是成功的——而不是反过来因为每一幅绘画都是已经完成的而好像都是一些徒劳的动作。”⑧

基于这样的理解,我们可以看到梅洛－庞蒂对画家的工作寄予了极高的期望,绘画的统一性从很大程度上期待着从画家的工作中寻求获得解释。然而值得注意的是,梅洛－庞蒂所维持的这种对画家本人创作活动的关注,并不像现在很多艺术史研究中所呈现的那样,重点落在对一幅作品之作者和创作经历的考证上。同样值得注意的是,这种诉诸画家工作的关注也并不意在简单地将绘画的意义归因于画家个人生活和个人意向的投射。在梅洛－庞蒂看来,“画家放入绘画中的东西,不是直接的自我——那些细微的感觉,而是

① 转引自李军:《可视的艺术史:从教堂到博物馆》,北京:北京大学出版社 2016 年版,第 4 页。
② Maurice Merleau-Ponty: Signes, p. 100.《符号》,第 75 页。
③ Maurice Merleau-Ponty: Signes, pp. 99－100.《符号》,第 74 页。
④ Maurice Merleau-Ponty: Signes, p. 101.
⑤ Maurice Merleau-Ponty: Signes, p. 100.
⑥ Maurice Merleau-Ponty: Signes, p. 97.《符号》,第 72 页。
⑦ Maurice Merleau-Ponty: Sens et non-sens, Paris:Gallimard,1996, p. 8.
⑧ Maurice Merleau-Ponty: Signes, pp. 101－102.《符号》,第 76 页。

他的风格。”①亦即是说,尽管梅洛－庞蒂从画家各种表达的尝试中寻求绘画意义发生的根源,但这并不意味着他将绘画的意义诉诸画家个人的各种情感和感受。在他看来,一幅作品不是用来封存画家某时某刻细微的情绪或感觉的。一幅画所展示的不是画家封闭的个人世界,反而从一种实存论的观点看,作画本身即揭示出画家公开自己的世界的意愿。无论画家自己在作画之时有怎样的意识,只要在作画,他便将自身在世界中的存在刻入画中。在画笔的挥动中,一面是画家表达意图的凝结,而恰恰在其背面,也正是画家存在表达的释放与公开——画家在作画之际公开了自己的世界。从这个意义上说,即使是梵高这样的画家通过他的创作所展示的也不单纯是他的“内在生活”,只要他仍然在画,他就没有把自己锁闭在自己孤独的生活中,绘画的活动恰恰揭示出他想要与世界相交流的愿望。

三、风格与建制

至此我们可以看到,梅洛－庞蒂诉诸画家的工作来寻求为绘画的统一性做出解释,然而对他而言,这种画家的表达的努力却既不在于对画家作为作品创作者这一事实的考证说明,也不在于画家放入作品中的个人感受和情感,而是在于画家在作品中放入了“风格”(style)。然而“风格”这个在艺术史和美学研究中已经有过多重界定的概念,在梅洛－庞蒂哲学中却带有一种独特的意义,它并不是在一种普泛的、流行的意义上被使用的。

我们可以从梅洛－庞蒂对马尔罗的批评中看到他理解“风格”概念的进路。在他看来,马尔罗“没有抓住风格自身的内在机制”,“他与公众一样,从外面看待风格,他谈论风格的各种后果,特别是那些引起轰动的后果——人对世界的胜利——而画家并不留意这些。正在作画的画家并不留意诸如人与世界、有意义与荒谬,风格与‘再现’这样的反题,他总是忙于表现他与世界间的交流,以至于并没有为那些他自己不曾留意到的风格的诞生而感到自豪。”②由此可以从两个侧面了解到梅洛－庞蒂对于风格的认识,即一方面,避免仅仅从外面看待风格,避免仅仅把风格看作是那些效果;另一方面,则在于从风格自身的运作机制去研究风格。亦即是说,风格不是通过我们尽可能多地收集作品并对其特征进行描述分析和归纳的方式获得的,那恰恰是梅洛－庞蒂所说的“各种后果”意义上的风格。风格也不是由画家刻意造成的,工作中的画家往往并不曾留意到他自己的风格,如果说我们总是可以从一位画家的杰作中看到他早期作品的印记,那并不是因为他本人有意识地从自己已经完成的成功的表达中提取一些因素设定为法则、并应用于此后创作的每一幅作品。在梅洛－庞蒂看来,即使是那些现代画家,亦即那些在很多人看来以刻意制造风格以求在画史中赢得一席之地的画家们,也并没有把风格纯粹当作一种手段或技巧。在梅洛－庞蒂看来,这些现代画家只是不想简单地“接受那些作为绘画或世界之相似物的真理,而是接受绘画自身的一致性、接受那种对表达所有手段的使用价值都产生影响的独特原则的真理的观念。”③概括而言,梅洛－庞蒂从现代画家的工作中看到的与其说是一种自我或个体的凸显,毋宁说更是一种对于为什么我们能够通过我们自身所据有的东西而进入到一种普遍性中去的诘问与探求。故而他并不会把现代画家的工作简单地看作是一种对个体(自我)的回归,反而会看作一种从个体通向普遍性、公共性的探索。

梅洛－庞蒂本人曾经讨论到绘画活动的两面。在他看来,“反面,就是画笔或羽毛刷的微弱运动,正面,是其所引起的阳光的绽放。”④在此所说的“反面”和“正面”,在梅洛－庞蒂哲学中乃是一种好像同一张纸的正反面的关系。对梅洛－庞蒂而言,处于这样一种正反面关系中的两面,彼此不可能照面,但却是在同一个动作中一起发生。

① Maurice Merleau-Ponty: Signes, p.84.《符号》,第 62 页。
② Maurice Merleau-Ponty: Signes, p.86.
③ Maurice Merleau-Ponty: Signes, p.91.
④ Maurice Merleau-Ponty: Signes, p. 73.《符号》,第 54 页,有改动。

从这个意义上看绘画,就好像看一个人在玻璃上作画,从正面看,是一幅画逐渐浮现出来,而玻璃的另一面则是添加到画面上的每一笔,并且随着背面每一笔的添加,正面显现出来的画面的结构和意义都在不断充实、丰富和发生着变化,尽管无论如何变化,它都仍然是同一个画面,或者说,被看作是画面自身的变化。从这个意义上来理解,梅洛 - 庞蒂意义上的"风格"诞生于画家的工作中,却并不仅仅取决于画家有意识的制造,反而,风格作为画家绘画活动的"另一面"与绘画活动一起生发和延续。当梅洛 - 庞蒂诉诸于画家的工作来寻求绘画中的一致性的建立,他实际上同时指向画家活动的这种两面性,即画家自身的表达活动和从这种表达活动中获得建立的绘画自身的结构和意义。正因如此,他对于画家工作的揭示,不在于说明那些画家个人内在情感的记录,或简单将画家创作与其生活经历或人格发展等同起来,对他而言,真正关键的,是从画家的工作中获得建立的东西。

这种建立,从某种意义上说,正是梅洛 - 庞蒂后来用"建制"概念所表明的那种建立——"建立""奠基"以及"一种维度性的添加"①。事实上,梅洛 - 庞蒂在《间接的言语与沉默的声音》一文中,已经表明了他对胡塞尔的 *Stiftung* 概念的接纳与重视,他以"奠基或建立"来翻译这个词,并指出"胡塞尔用了一个很好的词 *Stiftung*(奠基或建立)来表示每一个现在——恰恰因为现在是独特的,因为它在流逝,所以它不停地已经存在和普遍存在——无限的丰富性,特别是那些在它们出现之后继续有价值的、开启了它们能在其中永远存在的研究领域的文化产物的无限丰富性。"②在其 1954—1955 年的法兰西学院课程《个人与公众历史中的建制》(*L' institution dans l' histoire personnelle et publique*)中,梅洛 - 庞蒂更是正式使用了非常接近的法文表述"l' institution"(建制)来阐发他围绕着这一概念所要系统表述的问题脉络③。限于篇幅,本文仅从如下几个方面来简单勾勒这一概念的基本意涵:

1. 这种建立是回顾性的。对梅洛 - 庞蒂而言,建制是一种歌德意义上的"死后的创造力"④。建立并不意味着一种从零开始的一种建构,也不是主体有意识的建构,而更是在事后追溯的起源。亦即这种建立不单纯是一种朝向未来单线程的发生建构,而是包含着对过去的回顾。过去自身没有意义,唯有在将其与其所开启的未来联系在一起的情况下,其作为过去的意义才呈现出来,才成为一种"新的意义"的建立者。

2. 这种建立总是"奠基"意义上的建立。作为"将过去整合在一种新的意义中"的建立,建制所揭示的是一切总是"被建立"和"已然被建立",亦即这种建立尽管是"回顾性"的,但却并不致力于无休止地朝向作为零点的起源的复归。回顾为的是勾画出这种建立自身得以开展的界限和现实,而奠基则意味着"将过去整合在一种新的意义中"⑤。

3. 在建制中"重新建立"的不是个别的事件,而是如同一种句法、一种语言或一种逻辑意义上的体系性的东西,用梅洛 - 庞蒂自己的话说,"建制,即一个维度的建立"⑥,"建制(意味着)一种在关于各种维度(普遍地说,笛卡尔意义上的维度:参照体系)的经验(或被建构起来的装置)之中的奠立,全部其他经验正是维系于它而获得意

---

① 关于梅洛 - 庞蒂的"建制"概念,可参见拙文《走向历史的世界:简论梅洛 - 庞蒂中期哲学中的建制概念》,《法国哲学》(第三辑),北京:商务印书馆,即出。本文出于概念解释的需要,抽出"建立""奠基"和"建立一个维度"三方面特质简要勾勒这一概念。

② Maurice Merleau-Ponty: Signes, p95.

③ Maurice Merleau-Ponty: "L' institution dans l' histoire personnelle et publique", in L' institution, La passivité: Notes de cours au collège de France (1954 - 1955), transcription et notes de Dominique Darmaillacq, Paris: Éditions Belin, 2003, pp. 29 - 154.

④ Maurice Merleau-Ponty: L' institution, La passivité: Notes de cours au collège de France (1954 - 1955), p. 35.

⑤ Maurice Merleau-Ponty: L' institution, La passivité: Notes de cours au collège de France (1954 - 1955), p. 54.

⑥ Maurice Merleau-Ponty: L' institution, La passivité: Notes de cours au collège de France (1954 - 1955), p. 61.

义和获得后续的结果,获得一段历史。”①。

借着“建制”概念意涵的阐发,我们可以看到,梅洛－庞蒂意义上的“风格”恰恰呈现出这样一种“建制”的意义。作为一种在画家创作中发生着的建立,风格的发生并不单纯依赖于主体有意识的构建。我们甚至可以从艺术史的研究中看到,风格的概念最初并不诉诸画家个人的创作,而更是在关于并无确切、单一作者可考的建筑和工艺品的研究中被使用的。从某种程度上,画家的创作与金币的锻造、彩玻璃的涂绘、建筑的构造似乎也在一个层次上,即似乎这一切只是一个黑格尔式的“绘画的精神”在每一种创造(制作)中的现身。然而梅洛－庞蒂对于这样一种诉诸世界精神的做法始终保持着警惕,他特别指出:显示在一幅作品中的“风格奇迹”恰恰在于“艺术家在关于被感知事物的人的世界(le monde humain des choses perçues)中进行创作时恰好在视觉器官所揭示的非人的世界(le monde inhumain)中留下了印记”②。借着这样的描述,梅洛－庞蒂让我们看到,“没有必要在某种世界精神中寻找关于这种奇迹的解释”,作为一种凭借着知觉理论让画家重新置身于可见世界的尝试,他在画家的工作中看到的更是一种身体的自发表达,故而对他而言,风格的奇迹始于我们委于肉身的生活,以及“在此,只要我们能运动、能注视,世界精神就是我们。”③我们可以看到梅洛－庞蒂是诉诸于人的表达来解释风格,一幅绘画作品在此意义上被视作“表达在物体中留下的人类活动的痕迹”④。基于这种理解,画家对自己工作的认识常常不在于完成一幅绘画作品或形成一种对绘画本身的认识,而在于揭示出存在的奥秘。梅洛－庞蒂在塞尚或达芬奇的绘画中看到的,不是他们个人的性格,也不是某种独特的图像细节,而是他们如同上帝创世一般的建立一个世界的尝试。正因如此,他不会将画家未完成的作品视作由性格原因造成的某种缺陷或失败,反而将这种未完成性看作绘画、表达和建制本身的标志性特征。正是由于这是一种已经开始并仍在延续中的活动,它仍还在其尚未完结的发生之中,所以我们不能以一个结局去衡量它的完成与否。对这种发生而言,我们无从预先设定它的结局,它的终点。正如对画家而言,他只是在创作那幅尚不存在的画,而并非好像有一个已经预设好的画面只是等待着他去勾勒和涂色。

在此意义上,我们无法追溯任何一种风格确切的起源,也无法预估它的结局,风格意味着一种开端和延续,或者更恰当地说,“开端一直延续着”(胡塞尔语)。而这种延续的意义不在于同一事物一成不变地存在(那将意味着永恒而不是延续),而是一种发生和发展。当梅洛－庞蒂期望从画家的工作中发现一种“活的历史性”,他所看到的正是这样一种不囿于对象、事件,不囿于物理时空中的开端和结局之间的、仍在其发生之中的历史性。在他看来,“如果人们习惯于以艺术和语言的榜样来构成历史概念,那么人们也许能重新发现在其真正意义中的历史概念”⑤,亦即在一种表达和另一种表达的联系中看到这种历史性的呈现。我们可以借梅洛－庞蒂对潘诺夫斯基《作为象征形式的透视法》的分析具体地看到这种解释⑥。

在一种对透视法的回顾性的考察中,人们不难看到,古代画家已经“发明了”平面投影透视法的象征形式,只不过与文艺复兴时期的透视法相比,他们使用了几个灭点,而不是一个唯一的灭点,故而他们的画面相比之下看起来似乎呈现为

① Maurice Merleau-Ponty: *L'institution*, La passivité: Notes de cours au collège de France (1954－1955), p.38.
② Maurice Merleau-Ponty: Signes, p.106.《符号》,第 81—82 页,有改动。
③ Maurice Merleau-Ponty: Signes, p.106－107.
④ Maurice Merleau-Ponty: Signes, p.96.《符号》,第 71 页。
⑤ Maurice Merleau-Ponty: Signes, p.118.《符号》,第 89 页。
⑥ 梅洛－庞蒂在讲稿中引用了潘诺夫斯基的《作为象征形式的透视法》中的观点,以下转述即来自于他对潘诺夫斯基观点的引述和分析。Maurice Merleau-Ponty: L'institution, La passivité: Notes de cours au collège de France (1954－1955), pp.79－84

“不稳定”“不连贯”①的样子,这反映出古代画家已经在绘画中显露出他们表达世界的意图,但这种意图尚还没有在其一般性上、系统性上被真正构想;中世纪绘画表面看来像是发生了某种“回弹”,它并没有在对深度的表现上将古代绘画的追求推向更远,“然而这种回弹却是迂回的,事物被置入色彩和金色的节奏中(在雕塑中是光与影的节奏),因而有一种色彩或光照的统一性……因此,世界是一个统一体,一种同质化的流动”②;相比较而言,在平面投影透视法真正出现后,此前的各种绘画并没有因而被放弃或不再有意义,事实上“平面投影透视法并不更真实,没有画家完全使用它……也没有画家满足于使用它。它是风格的要素而不是价值的要素。”③在此过程中,古代画家并没有宣称自己的画法将会开启透视法的历史,他们只是这样画了,甚至他们自己对自己的表达方式也并没有明确的认识或反思。中世纪的画家们绕开了古代绘画的问题,但这种“绕开”也并非是刻意的。在古代绘画与中世纪绘画截然不同的表现间,我们无法说明一种有意识的、内在的关联。然而从一种外在的和回顾性的视角看,我们却可以从以色彩体系对深度表现的体系的替代中看到一种“表达世界”的意图的进一步系统化和更加清晰、深入的展露。而当透视法的使用成为绘画正史的内容,这种似乎更加成熟和完善的象征形式并没有因而终结了绘画,取代古代和中世纪的表达形式垄断了绘画的世界,在它之前、在它发生之中、在它之后都仍然存在着各种不同的绘画语言。在此意义上,古代绘画好似在自己并不知道的情况下打开了一种未来,并随着这种未来落实为现实的,古代绘画自身也成为这段未来的过去,成为这段未来的前身,而同时,每一种已经成为现实的“未来”都还不是终点,在实-现之际它们也在成为同样意义上的过去,开启出新的未来。在这样的进程中所显露出来的绘画,在梅洛-庞蒂看来是一种“盲的逻辑”、“正在创生中的逻辑”,“回顾地看古代绘画,古代的透视法看起来好像是通向文艺复兴透视法的路径,而文艺复兴也不是真正的目的地,而只是一般研究中的一个个例,它还在继续着。”④人们或许可以批评这样的解释太过强调对于世界的一般性表达,以至于把这种尚还不属于古代人的体系化的追求和建构强加给了古代的绘画。然而在这种分析中至少呈现出一种不容忽视的因素,即人们试图用图画表现世界的表达的努力。这是一种连续尝试的努力,即使人们对这种“连续性”存疑,这种努力的多次出现、不断出现是毋庸置疑的。事实上,促使那些博物馆的最初建立者设置这样的机构去展示绘画作品的,也恰恰在于这种不断出现的各种表达所带来的那种视觉上的冲击和启发。无论是在同一画家的不同作品间,还是在以不同方式表现的同题材的图画中,无论人们看到的是非常接近的或呈现出承继关系的画作,还是风格迥异的对于同一物体、同一题材的表现,这种多次和不断涌现的表达都已存在。在此意义上,梅洛-庞蒂说“表达的连续尝试建立了一种唯一的历史”⑤,而“从一幅作品走向另一幅作品的绘画史正是依靠其自己、依靠着我们共同的努力汇聚而成的那根女像柱来支撑的,这种共同的努力就是表达的努力。”⑥

至此我们可以看到,梅洛-庞蒂在表达的连续尝试中,在一种表达与另一种表达间的联系中看到风格的建制,这是一种诉诸风格自身运作机制的解释,正是在这样的解释中,风格为我们揭示出一种“活的历史性”,绘画自身也呈现为在其自身发生之中的活的历史,真正的历史。在这种解释中,我们可以看到,被称作风格的,并不是某种确定的对象或符号化的形式。甚至应当说,风格的定义是不可能仅凭其自身而获得的。风格更是

① Maurice Merleau-Ponty: L'institution, La passivité: Notes de cours au collège de France (1954-1955), p. 80.
② Maurice Merleau-Ponty: L'institution, La passivité: Notes de cours au collège de France (1954-1955), p. 81.
③ Maurice Merleau-Ponty: L'institution, La passivité: Notes de cours au collège de France (1954-1955), p. 84.
④ Maurice Merleau-Ponty: L'institution, La passivité: Notes de cours au collège de France (1954-1955), p. 78.
⑤ Maurice Merleau-Ponty: Signes, p. 113.《符号》,第85页。
⑥ Maurice Merleau-Ponty: Signes,《符号》,第84页。

在一种联系中被发现的。诉诸绘画史的考察也使我们更加清楚地看到,关于风格的讨论从不是仅仅围绕一幅图画可以展开的。人们透过风格看到的,不是任何个别的对象化的东西,也不是什么形式上的规定性,而是一种系统性的观看,用梅洛－庞蒂的话说,就是画家所添加的一种“等价体系”——“对每一位画家而言,风格乃是为了使作品呈现出来而形成的一种等价体系,是一种‘一致性变形’的一般标志,画家正是靠着它把那些散布在其知觉中的意义汇聚起来,使之有所表达地存在着。”①。在此意义上,风格的建制不在于画面上的各个局部细节,而是体现在画家通过绘画为这个世界所平添的东西上。正是由于图画赋予了一整套的系统性的符号语言,人们才能从画面上读出一种完整的绘画意义,出现在人们眼前的才是一幅完整的画而不单纯是支离破碎的图像的汇总。对此,梅洛－庞蒂说:“如何以哲学的方式来表达这种意思呢? 唯建制的观念可做到这一点,作为一个朝向内在敞开的场域,人们可以在其中描述这些阶段。这里不仅有作品和各种新观念的大量产生,而且也有成体系的各种企图。——然而作为一个视觉场,这个场并非全部,也没有准确的界限,它朝向其他场域敞开。”②

四、结论

回到前文所提出的问题:“为什么会有一种绘画或一个绘画的世界?”我们如何理解这种一般意义上的绘画? 梅洛－庞蒂为我们提供的解决方案在于诉诸风格,诉诸在风格的建制中所呈现出的那种“活的历史性”。梅洛－庞蒂意义上的风格并非是静态的、作为效果的某些因素的呈现,而是一种凝结在一系列悖论关系(被动性－主动性、自我－他人、局部－整体、个人－公众)中的奠基与建立,在这种建立中每一种风格为我们的世界添加一种观看的维度,一种等价体系。而尤为值得注意的是,风格的建立并非画家个人所能做到的。如果画家所寻求的仅仅是一种个人世界的记录与表现,那么他并不需要一种诉诸一般性的体系和语言,特别是一套如此复杂的体系和语言。风格在画家工作的背后悄然建立,这是一种诉诸画家个体之外的因素的建立,风格是从外面勾画出画家的工作。在此意义上,梅洛－庞蒂将绘画视作一种“能够唤起集体建制的个体的建制”③,它在一种个体的工作中获得建立,却并不因而停留在个体之中,甚至于它的建立本身都意在冲入一种共同的存在之中,冲向那些能够发现它的人们。正因如此,梅洛－庞蒂在其“建制”课程中把“作品的建制”视作其各种建制中的过渡环节,他正是在关于绘画的建制的考察中看到了这样一种个体－公众的张力。而每一种绘画风格中所建立的那种带有一般性诉求的体系和维度,也恰恰体现出一种探究如何能从个人所具有的东西通向一种一般性和公共性的连续不断的诉求。

在此意义上,梅洛－庞蒂诉诸风格来解释绘画,实际上从一开始已经将我们带入一种历史性的视角之中。在这种理解中,任何一幅绘画作品于我们而言,都并不是一件单一的对象。只要我们将它视作是一幅绘画(作品),我们就已经诉诸于对绘画自身的系统性的和历史性的理解来看待它,带着一种来自绘画史的语言和形式来描述它。然而这种诉诸于历史性视角的理解并不意味着某种历史决定论。梅洛－庞蒂对风格作为“表达对连续尝试”的解释恰恰意在规避自黑格尔以来的各种将风格视作世界精神的观点,对他而言,人的表达的努力是不应该被轻视的。任何一种风格都带着深深的来自于人的表达的印记,它虽然不是个人凭一己之力可塑造的,但却是在一种人的共同努力中发生和延续着的。这种共同努力当然并不简单意味着诸多个“我”的完全相同的活动,它同样包含着一种对异于我们对东西的兴趣,包含着那些“我在别人身上和别人在我身上的生产力”和“从旁边实现的真正的交流”④。在《哲学

① Maurice Merleau-Ponty: L'oeil et l'esprit, Paris: Gallimard, 1964, p. 71.
② Maurice Merleau-Ponty: L'institution, La passivité: Notes de cours au collège de France (1954－1955), p. 78.
③ Maurice Merleau-Ponty: L'institution, La passivité: Notes de cours au collège de France (1954－1955), p. 41.
④ Maurice Merleau-Ponty: L'institution, La passivité: Notes de cours au collège de France (1954－1955), p. 35.

家与社会学》一文中,梅洛 – 庞蒂援引胡塞尔的观点说“历史对于哲学家而言是珍贵的,因为它向哲学家揭示了共同的精神”,并进一步解释:“说历史教会哲学家什么是共同精神,也等于是说,历史让哲学家思考主体间的交流的问题。这必将使哲学家去试图理解为什么不仅有每个人的个体精神(……),还有各个共存的精神的群体,且这些精神都是从外面被看到的。”①一种历史性的视角并不意味着将个人淹没或对个体的主动性的剥夺,而是给个体添加了一种去理解别人的义务,它促使我们“去理解那些并非我自己的处境”和“在我的生活与他人的生活之间建一条路”②。在此意义上,进入绘画,便意味着进入到这种个体 – 公众交汇的漩涡之中,意味着进入到这种对共同存在的发问与探究之中,意味着进入到这种去理解别人的使命之中。

The Historicity of Painting: Taking Merleau-Ponty's Texts during the 1950s as the Core

Ning Xiaomeng

(*Department of Philosophy*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: Among the various efforts made by modern philosophers and artists, Merleau-Ponty's (梅洛-庞蒂) reflection on painting and its history shows us a unique approach. Instead of accepting the prevalent idea of taking art museums as the main factor for shaping the consciousness of the unity and coherence of painting, Merleau-Ponty prefers to show the possibility of revealing a living historicity from the painters' works, articularly based on his concept of style. This paper is intended to connect Merleau-Ponty's reflection on the history of painting in the 1950s' with his lectures on institution, and hence to interpret the concept of style according to his theory of institution. In doing so, the essential points for understanding the concept of style lie in "establishment", "foundation", and "the establishment of a dimension". By regarding the style as an establishment of a dimension or a system of equivalences, Merelau-Ponty reveals that only when a style can be compared with another style, the systematic and historical meaning of style, rather than some fixed traits or physical characters of a certain object, can become the main concern by the very concept. Furthermore, paying close attention to the connection between different styles, Merleau-Ponty relates his concern over the history of painting to the issue of the expression and intersubjectivity, i. e., the similarity, development or replacement of the systems between different styles shows exactly the communication between different efforts for expression. It is through this connection that Merleau-Ponty treats style as an approach towards others, and accordingly, the study of painting and its history becomes an entry to the study of the co-existence, which, on a deeper level, shows a person's mission to understand others.

Key words: the concept ofact, painting, style, institution

(责任编辑　刘曙光)

① Maurice Merleau-Ponty: "Le philosophe et la sociologie", in Signes, p. 173.

② Maurice Merleau-Ponty: Signes, p. 121.